

## *Prijepori u interakcijskome pristupu pjesničkoj metafori. Prilog čitanju metaforike poljske pjesničke avangarde*

**Tea Rogić Musa**

Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb

**SAŽETAK:** Prijepori oko metafore u pjesničkome tekstu odnose se na njezino prepoznavanje, kriterije tipologije, mogućnosti njezina prevođenja na doslovni jezik, obranu od pristupa metafori kao ukrasu, na odnos metafore i usporedbe, te njezinu kreativnost i svrhovitost. Interakcijski model služi se dvjema različitim idejama o dvjema stvarima, koje u međudjelovanju proizvode treću ideju, koja može biti jedna riječ ili fraza, a metafora je rezultat međudjelovanja dviju različitih ideja o dvama predmetima. Nedostatak je interakcijskoga modela razumijevanje metafore na osnovi ustaljenih konotacija. U suvremenoj semantici rečenica je temeljni nositelj značenja, no u semiotici je temeljni znak riječ. S obzirom na te dvije mogućnosti, metafora se može tumačiti unutar rečenice kao cjeline te na razini izolirane riječi. U tumačenju pjesničke metafore trebalo bi donekle potisnuti kriterije opisivanja metafore kao semantički postupak opažanja sličnosti u različitim i njezina formalna obilježja te pokazati da metaforičko značenje ima izvanjezičnu referenciju, što omogućuje razumijevanje metafore s obzirom na neposrednu zbilju. Ta je mogućnost od golemo značenja za tumačenje metafora u pjesničkim tekstovima nastalima u avangardi.

**Ključne riječi:** *metafora, interakcija, konotacija, diskurs, referencija, avangarda*

Općeprihvaćenu tipologiju teorija metafore američki teoretičar Max Black formulirao je početkom 1960-ih, podijelivši ih na teorije zamjene, teorije poredbe i teorije interakcije. Poredbeni pristup metafori potječe još od Aristotela, Cicerona i Kvintilijana, koji je definirao metaforu kao skraćenu usporedbu (*metaphora brevior est similitudo*). U modelu zamjene, metafora je zamjena za izraz s pravim značenjem. Interakcijski je model svoje teorijsko opravdanje najuspjelije dobio u radovima I. A. Richardsa i samoga Blacka. No ne postoje prihvaćeni termini za dva pola koja svaka metafora posjeduje; dugo su se (neprimjereno) nazivali »izvorna misao« i »posuđena misao«, a i metafora se katkada (neoprezno) upotrebljava za samo jednu metaforičku sastavnicu, najčešće osnovnu ideju ili glavni predmet.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Terminologija je Richardsova (*Filozofija retorike*, Novi Sad 1988., str. 78).

U novije doba, kognitivna teorija metafore ističe kognitivnu motivaciju metaforičkoga prijenosa, pa tumači metaforu kao posljedicu kognitivnih projekcija neke poznate zamisli na manje poznat cilj. Ta poznata zamisao u pravilu je dio konkret-noga svakidašnjega iskustva, a cilj joj je područje apstraktnih stanja za koja u jeziku nema posebnih znakova. Kognitivna teorija stoga naglašava ubikvitet (posvudašnjost) metafora, rezultat čega je golema količina konvencionaliziranih metafora. Velik je broj leksikaliziranih metafora ušao u opći leksik, pa ih više ne osjećamo kao metafore nego kao katakreze. Sličnost na kojoj je zasnovana metafora nije objektivne naravi, pa svijest o metaforičkoj sličnosti ne mora prethoditi samoj metafori – da pače, moguće je (osobito u književnome tekstu) da tek metafora konstituira sličnost između dvaju predmeta, u čem se ogleda načelo kreativnosti metafore<sup>2</sup>. Stupnjevi između kreativne i mrtve metafore očituju se kao stupnjevi ikoničnosti metafore. U konvencionalnim je metaforama ikoničnost kulturološke naravi, što pokazuje visok stupanj kulturološke kodiranosti velikoga broja metafora. Metaforu kao ikonički znak inaugurirao je Ch. S. Peirce, iako on nije mislio samo na jezične metafore. Metafore su, prema Peirceu, »paralelizam u nečemu drugomu«. Paralelizam upućuje na načelo sličnosti, na dualizam dviju značenjskih sfera, tenora (vodeće misli) i *prijenosnika*. Treći je član metafore interpretant, novo značenje koje je rezultat semioze između tenora i prijenosnika, a oblikuje se u procesu prepoznavanja i tumačenja metafore. Ubikvitet pokazuje sveprisutnost metafora u pjesničkom iskazu, štoviše, može se reći da je upravo metaforičnost tipično obilježje pjesničkoga jezika. Metafora je jezični fenomen u službi književnih ciljeva, što se potvrđuje i u interpretacijskoj praksi; međutim, itekako je sporna semantička narav metafore, pa se u većini teorija metafore ne razaznaje je li riječ o metafori kao općejezičnom ili kao književnom fenomenu.

Razina proučavanja metafore počinje riječju preko rečenice do diskursa, iako nisu riješeni prijevori između teorija o metafori-iskazu i teorija o metafori-riječi. U suvremenoj je semantici, pod utjecajem Ē. Benvenistea<sup>3</sup>, rečenica temeljni nositelj značenja, no u semiotici je temeljni znak riječ. S obzirom na te dvije mogućnosti, metaforu se može tumačiti unutar rečenice kao cjeline (kao primjerice u pjesmi poljskoga pjesnika Jalu Kureka *Oczekuję uśmiechu/Očekujem osmijeh*: »Myślamy płynę pod prąd/ Mislíma protjećem kroz struju/«), te na razini izolirane riječi (kao u predikaciji pjesnika Juliana Przyboša »szamocę się bulwarami/koprcam se bulevarima/« u pjesmi *Cztery strony/Cetiri strane*). Razumijevanje metafore na razini riječi potvrđuje se u čitateljskoj praksi jer osigurava prepoznavanje pojedinačnih primjera, pa je teško osporiti da je u svakoj metafori upravo riječ nositelj promjene značenja,

<sup>2</sup> O kreativnosti metafore najpoticajnije je pisao Black (*More About Metaphor*, u: *Metaphor and Thought*, 1979).

<sup>3</sup> Benveniste, Ē., *Problemi opšte lingvistike*, Beograd 1975.

jer se metafora fokalizira<sup>4</sup> na riječ (primjerice, u metafori »tęsknotą tętni gwizd lokomotywy/čežnjom tutnji pisak lokomotive/«<sup>5</sup> nesumnjivo se metaforičko značenje koncentriralo u riječi »čežnja« koja nema referentnih obilježja koja ju povezuju s piskom lokomotive, što i omogućuje semantičku napetost koja pak uvjetuje oblikovanje metaforičkoga značenja).

Najveći prijepori oko metafore u pjesničkome tekstu odnose se na njezino prepoznavanje, na kriterije tipologije, mogućnosti njezina prevođenja na doslovni jezik, obranu od pristupa metafori kao ukrasu, na odnos metafore i usporedbe, te njezinu kreativnost i svrhovitost. U jednostavnim metaforama obično je jedna riječ upotrijebljena metaforički, a ostale prepoznatljivo nemetaforički.<sup>6</sup> Rečenica u kojoj su sve riječi upotrijebljene metaforički nije metafora (to su poslovice, alegorije ili zagonetke). Najmanje jedna riječ mora biti upotrijebljena metaforički i najmanje jedna riječ u njezinu okviru mora biti upotrijebljena u doslovnom značenju. Prepoznavanje i tumačenje uvjetovano je okolnostima njezina nastanka pa tumač, neovisno o interpretacijskim nakanama, mora imati svijest o pošiljatelju i kodu, što nipošto ne znači da se mora ograničavati na rekonstrukciju značenja koje je autor htio ili namjeravao implementirati u tekst preko metafore (Peirceov pojam interpretanta nudi teorijsko opravdanje koje tumaču osigurava barem djelomičnu neovisnost u tumačenju). Dakle, kako je to zamislio M. Black, metaforički izraz M zamjena je za doslovni izraz L koji bi, kada bi bio upotrijebljen, imao isto značenje kao M koji je realiziran. Značenje metaforičkoga M slično je ili jednako značenju doslovnoga L. Supstitucijski je pristup dugo prevladavao u književnoj kritici, a bio je i dio institucionalnoga pristupa retorici, pa Oxford Dictionary navodi da je metafora »figura govora u kojoj se ime ili opisni izraz prenosi na predmet koji je različit ali analogan onome na koji se to ime ili izraz primjenjuje«.

U supstitucijskome modelu, značenje koje se iskazuje metaforom moglo bi se izraziti i doslovnim izrazom (mjesto L upotrijebljen je M, a čitatelj mora otkriti tu zamjenu i prepoznajući M doprijeti do L). Nismo uvjereni da pjesnik pred nas namjerno postavlja zagonetke ili da, upotrebljavajući metaforu, popunjava praznine u leksiku. Takav neopravdan redukcionizam svodi metaforu na katakrezu, jer ima metafora koje imaju svoje doslovne inačice, pa, barem ako je riječ o pjesničkim me-

<sup>4</sup> Nastojeći integrirati semantiku riječi u semantiku rečenice, P. Ricoeur govori o fokalizaciji metafore u diskursu (*Živa metafora*, Zagreb 1981., str. 6).

<sup>5</sup> Brzękowski, J., *Pędzący film/fureči film*/(1925).

<sup>6</sup> Takvih primjera nema mnogo u pjesništvu općenito, avangardnome pogotovo, za razliku od običnoga govora koji vrvi metaforama s jednim fokalizatorom; kriterij jedne metaforički upotrijebljene riječi, a da metafora ipak nije slaba, zadovoljava primjer iz pjesme *Četiri strane* J. Przyboša: »czynny komin fabryczny wędruje daleko wraz ze mną/aktywni twórcy dimnają putując daleko sa mną/«, gdje je predikat metaforički fokalizirana riječ.

taforama, odbijamo pomisao po kojoj je zadaća metafore popunjavati i obogaćivati rječnik. Ako je M slično ili analogno L, dešifriranjem sličnosti ili analogije doprijet će se i do izvornoga značenja koje je autor imao na umu, pod uvjetom da je zauzimao poredbeno motrište o metafori i da je vjerovao da se metafora može zamijeniti jednakovrijednim doslovnim ekvivalentom (zašto je pjesnik upotrijebio sintagmu »mleko za oknem/mlijeku na prozoru/«<sup>7</sup> ako je jednostavno mogao reći da pada snijeg; iako značenjski ekvivalentni, doslovni i metaforički izraz nemaju istu pragmatičku funkciju, čega je svaki pjesnik nedvojbeno svjestan, a budući da su pjesnici Krakovske avangarde<sup>8</sup>, čijim se mnogobrojnim metaforama ovdje služimo, programski razvijali zamisao o specifičnostima poetskoga jezika, ne sumnjamo da su imali uvida u svrhu upotrebe metafore umjesto doslovnog izraza).

Poredbeni model ne može biti univerzalno prihvaćen jer su usporedbe, pogotovo u pjesničkom tekstu, arbitrarne, a metafore učinkovite upravo u slučajevima kada se jednostavnim uspoređivanjem ne obuhvaća bit sličnosti dvaju predmeta (kakva je sličnost između pauna i tramvaja koja je nadahnula Peipera za metaforu *in praesentia*, a koja tvrdi da je tramvaj paun od lima, nema previše svrhe raspravljati, jer se time posredno niječe pragmatička moć poetskoga jezika da spaja nespojivo, opisuje neopisivo i stvara sličnost gdje prije nije bila uočena). Bila bi čak svojevrsna nepravda prema avangardnim tendencijama analizirati predmete u metaforama po načelu krute sličnosti, a takav postupak ionako ništa ne bi donio – može se stoga tek nagađati što spaja pauna s tramvajem, i da se nikada ne iscrpe sve mogućnosti. Naš čitateljski osjećaj pretpostavlja da je lirski subjekt nastojao naglasiti važnost tramvaja kao tehničke inovacije pa, kao što je paun ponosan i goropadan, tako se i tramvaj ističe u gradskom ambijentu.

Sličnost povezuje metaforički izraz s izrazom koji on zamjenjuje. Metafora i usporedba nikad nisu isto, niti se metafora može mjeriti s doslovnim izrazima i ima

<sup>7</sup> Brzękowski, J., *Ciepło/Toplina*/(1928).

<sup>8</sup> Pjesnici poljske avangardne pjesničke skupine, ujedinjeni pod nazivom Krakovska avangarda (Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek), razvili su teorijski razmjerno utemeljenu koncepciju pjesničkoga jezika; taj je aspekt njihove djelatnosti izravno utjecao na potonje pjesničke naraštaje (u polonistici je bio čest predmet oštih rasprava, od beskompromisnog negiranja do oduševljenog prihvaćanja). Ta koncepcija, naime, nije bila homogena – njezini su se zagovaratelji međusobno znatno razlikovali, ponajprije Przyboś i Peiper; od njih se pak još više distancirala osebujna i autentična estetska vizija J. Brzękowskoga, na kojega je presudno utjecao francuski nadrealizam, inače dalek ostalim avangardistima iz krakovske skupine, a i s vremenom se bitno mijenjala i prilagođavala novomu ukusu i pjesnikâ i publike; najdosljedniji je ostao Peiper, za razliku od Przybośa, koji je umnogome evoluirao od rane faze oko programskoga časopisa *Zwrotnica* do zbirki iz 1930-ih godina. Koncepcija pjesničkoga jezika bila je oblikovana trojako – kroz pjesničku praksu, u teorijskim člancima i nešto sažetije i eksplicitnije u manifestima, među kojima su već u najranijoj fazi bile vidljive napetosti i neusklađenosti (cjelovitost su joj osigurala tek naknadna književnopovijesna tumačenja, osobito nakon 1956., kada je cijelo razdoblje međuraća, pogotovo prva faza dvadesetih godina, bilo podvrgnuto afirmativnomu prevrednovanju).

posve specifičan pragmatički učinak. Zato vrijedi pokušati, barem u eksperimentalne svrhe, potisnuti kriterije tumačenja metafore kao semantičke operacije (opažanja sličnosti u različitome) i njezina formalna obilježja te pokazati da metaforičko značenje ima izvanjezičnu referenciju, što omogućuje razumijevanje metafore s obzirom na neposrednu zbilju. Ta je mogućnost od golemo značenja za tumačenje metafora u tekstovima nastalima u avangardi. Prihvaćanje postavke da metafora ima referenciju nije u sukobu s pretpostavkom da pjesnički jezik nema referenciju. Rješenje je specifična pjesnička referencija, koja pomiruje usredotočenost pjesničkoga iskaza na sama sebe i njegovu sposobnost uvida u izvanjezičnu zbilju.

Početak pjesme *O zmierzchu/O sumraku*/ J. Kureka može posvjedočiti o dvostrukosti pjesničke referencije: »Zachód, emeryt, śmiejący się staruszek / umiera codziennie spokojnie o szóstej/Zalazak Sunca, umirovljenik, nasmiyani starčić, umire svakodnevno mirno u šest sati/«. Kakva je sličnost između zalaska Sunca i umirovljenika, opet se mora rješavati arbitrarno, no kako je kulturološki uvjetovana metafora o umirovljeničkoj životnoj dobi kao o zalasku ljudskoga života, nije teško pretpostaviti zašto je upotrijebljena baš ta riječ. Ova jednostavna metafora (drugi je stih antropomorfizacija predmeta iz prvoga stiha) ne bi bila jasna kada ne bismo poznavali kulturni kôd kojemu pripada predodžba o umirovljenicima (»nasmiyani starčić«) te jezični kôd unutar kojega se o njima govori. Metafora je, dakle, sposobna, i to vrlo jednostavnim preinakama leksičkoga značenja jedne riječi, prodrijeti i u zbilju i u jezik, pokazujući kako je alternativa među njima neprirodna i nikada posve razlučiva.

Interakcijski model služi se dvjema različitim idejama o dvjema stvarima, koje u međudjelovanju proizvode treću ideju, koja može biti jedna riječ ili fraza, a metafora je rezultat međudjelovanja dviju različitih ideja o dvama predmetima. Metafora se ne da zamijeniti doslovnim ekvivalentom, jer on jednostavno ne postoji. Povezuju se dva pojma, o kojima čitatelj mora imati minimalnu predodžbu, pri čem nije nužno da je ta predodžba točna; većina se ustaljenih predodžbi o predmetnom svijetu ne poklapa s njihovom zbiljskom naravi, no to čitatelja ne sprečava da razumije prenesena značenja, bez obzira na to što možda ne može definirati ni doslovna. Hijerarhija dvaju značenja, od kojih je jedno primarno, središnje, neovisno o kontekstu, a drugo preneseno, figuralno, kontekstualno, temeljno je obilježje asimetričnih sastavnica metafore, što svjedoči o simboličkoj naravi poetskoga jezika, izdvajajući ga od drugih znakovnih sustava. U anglosaskoj je kritici (I. A. Richards, M. Black, M. C. Beardsley) teoriji supstitucije suprotstavljena teorija interakcije, po kojoj su nužne dvije ideje da bi nastala metafora (u teoriji supstitucije metaforička riječ dolazi na mjesto nemetaforičke riječi koja se mogla upotrijebiti, ako postoji, pa je metafora tek slobodna varijacija koja je pjesniku na raspolaganju, ali ga ne obvezuje). Tako bi se u gornjem primjeru iz pjesme *O sumraku* mogla izolirati ideja o zalasku Sunca i sumraku (što najavljuje i naslov pjesme) te ideja o nasmiješenu starčiću na zalasku života – interakcijom tih dviju slika, dviju zamisli o dvama predmetima iz različitih

područja čovjekove zbilje, nastala je metafora u kojoj dan svaki dan umire u šest sati, umjesto da se doslovno reklo kako Sunce zalazi svakodnevno poslijepodne u šest.

U interakciji dvaju pojmova šire se njihova značenja, iako nije poznato kako se zapravo to širenje provodi, premda se može ograničiti kontekst u kojem je došlo do interakcije. Interakcija u pjesničkoj metafori obično je čisto pojmovna, apstraktna, iako žarište katkad služi upravo da bi se konkretizirao neki apstraktni pojam. Otežavajuća je okolnost u pjesničkim metaforama što obično svaka emfatična metafora sadržava i nekoliko slabijih koje su dio iste interakcije, no u analizi nije svrhovito nastojati izolirati svaki značenjski pomak, a po svem sudeći nije ni izvedivo. Interakcijsko motrište (M. Black) mora ispuniti sljedećih sedam uvjeta:

1) metaforički se izraz sastoji od dvaju predmeta, glavnoga i sporednoga;

2) ti su predmeti sustavi stvari, a ne pojedinačne stvari;

3) u metaforičkome prijenosu na glavni se predmet primjenjuje sustav općih mjesta karakterističan za sporedni predmet;

4) opća mjesta mogu biti i specifične devijacije koje uspostavlja sam pjesnik pa su naoko nepovezane s glavnim predmetom;

5) metafora ističe neka obilježja glavnoga predmeta tako što na njega primjenjuje svojstva uobičajeno karakteristična za sporedni predmet;

6) miješanje obilježja glavnoga i sporednoga predmeta uzrokuje značenjski pomak koji može, ali i ne mora, biti metaforički (može biti sinegdohičan, metonimijski, ironijski, hiperbolički i sl.);

7) ne treba tražiti razloge značenjskim pomacima, a još manje objašnjavati zašto su neke metafore uspjele, a neke promašene.<sup>9</sup>

Dvije Peiperove metafore zadovoljavaju Blackove uvjete o odnosu potpune interakcije: »Tramvaj, paw z blachy /Tramvaj, paun od lima/« i »Człowiek = ptak z węgla/Čovjek = ptica od ugljena/«<sup>10</sup>. U obama su primjerima lako razlučiva dva predmeta, glavni (tramvaj i čovjek) i sporedni (paun od lima i ptica od ugljena). Dok je glavni predmet /tramvaj/ materijalna stvar iz svakidašnjice koja ima ograničen sustav općih mjesta koji se veže uz nju (iako se ne smije zanemariti društvenu okolnost Peiperova doba kada je tramvaj bio vrhunska tehnička inovacija i izazivao znatno

<sup>9</sup> William Empson sažeto je objasnio što čitatelj ipak može učiniti: »Iskazi se daju kao da su povezani i čitalac je primoran da sam razmatra njihove moguće veze. Njemu je ostavljeno da izmisli razlog zbog kojeg su odabrani baš ti iskazi; on će izumiti mnoštvo različitih razloga i svrstati ih u vlastitom umu. To je bitna činjenica u vezi s pjesničkom upotrebom jezika.« (*Seven Types of Ambiguity*, London 1930., usp. *Angloamerička kritika*, prir. T. Sabljak, Zagreb 2004).

<sup>10</sup> Peiper, T., *Ulica* (A, 1924).

veći broj konotacija nego danas kad je obična visoko funkcionalizirana stvar iz gradskog ambijenta sa zadanim opsegom značenja), drugi glavni predmet zato ima najširi mogući sustav općih značenja, gotovo neograničen. Na glavni su predmet primijenjena obilježja sporednoga, odnosno glavni se predmet tumači svojstvima sporednoga. Budući da tramvaj ima manji broj općih mjesta od pojma »čovjek«, manji je i broj obilježja koja bi mogla povezati glavni sa sporednim predmetom, no kako je sustav općih mjesta pojma »čovjek« načelno beskonačan, otvorenim ostaje pitanje zašto je pjesnik izabrao baš taj sporedni predmet kako bi njime opisao čovjeka kojega je lirski subjekt zatekao na ulici (pjesma je tipična peiperovska slika gradske ulice i njezinih protagonista).

Rijetke metafore zadovoljavaju svih sedam uvjeta. Ima vrlo uspješnih, a nadasve jednostavnih metafora za koje ti uvjeti ne vrijede. Przyboševa metafora »kable wiją ramionami/vodovi uvijaju ramenima/« (*Na kołach/Na kotačima*, 1930) također se sastoji od dvaju predmeta među kojima je uspostavljena interakcija u kojoj se glavnomu predmetu pripisuju svojstva sporednoga. Poteškoća je sa sporednim predmetom što je on sam sinegdohičan, pa je kao tipičan *pars pro toto* upotrijebljen mjesto pravoga sporednoga predmeta (kako jedino čovjek ima »ramena«, upotrebom sinegdohe unutar metafore tumačenje nije otežano, iako sama operacija dvostrukoga prijenosa nije nimalo jednostavna). Ne treba stoga poricati da ima metafora koje se s lakoćom mogu tumačiti s pomoću poredbenoga (većina metafora *in praesentia*) i supstitucijskoga modela (metafora *in absentia*).

Sveobuhvatna teorija metafore (kada bi takva postojala) trebala bi moći opisati sve metafore kao slučajeve uspoređivanja, zamjenjivanja i međudjelovanja. U nekim je primjerima teško prepoznati sličnost između glavnoga i sporednoga predmeta (u Przyboševoj metafori »Patrzą na ciebie ogromne oczy powietrza/Gledaju na tebe ogromne oči vjetra/«<sup>11</sup>, premda je posrijedi još jedan razumljiv i čitatelju blizak poetizam, nije jednostavna analogija po kojoj je uspostavljena interakcija između »vjetra« i »očiju«, ali takvi su primjeri karakteristični za Przyboša, koji je rado glavnim predmetima u svojim metaforama pridruživao neočekivana obilježja sporednoga kojima bi postizao učinak antropomorfizacije). Odnos među njima oslonjen je na labavu analogiju među njihovim obilježjima, ali, načelno, ništa ne sprečava pjesnika da bilo koja obilježja sporednoga pripiše glavnomu predmetu. Ni kod najjednostavnijih metafora ta obilježja nisu slučajna. Učinak metafore mjeri se stupnjem interakcije među njima, pa što su razlike očitije, metafora je efektnija. Učinak uspjele metafore očituje se upravo u neiscrpnosti njezina značenja.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Przyboś, J., *Spotkanie/Susret/(W głąb las/U dubini śuma*, 1932).

<sup>12</sup> Neiscrpnost metaforičkoga značenja Stanley Cavell (*Must We Mean What We Say?*, 1969) opisao je kao »bezgraničnu mogućnost parafraziranja«, čime upozorava na raznolikost tumačenja koju nudi metaforički prijenos.



Dinamika metaforičkoga značenja izravno ovisi o napetosti između obilježja glavnoga i sporednoga predmeta. Pjesnik često metaforom ističe kontrast dvaju predmeta, a ne sličnost ili analogiju, no kontrast ne smije biti preoštar (to onda više nije metafora nego oksimoron) jer će u tom slučaju metafora čitatelja ostaviti ravnodušnim ometajući ga u razumijevanju teksta.<sup>13</sup> Tako su u metafori »obsypani różami wystrzałów/obasuti rużama hitaca/«<sup>14</sup> (rješenje metafore nalazi se već u sljedećoj strofi i sažeto je u sintagmu »ogień artyleryjski/artiljerijska vatra/«) u interakciji dviju ideja iz dvaju udaljenih područja, »ruže« i »hici«, s tim da upotrijebljeni glagolski pridjev pripada semantičkomu polju srodnu pojmu »ruža«, čime je proširen djelokrug sporednoga predmeta kojim se opisuje glavni. Pojmovi su dovoljno udaljeni da sporedni ipak ništa »objektivno« ne govori o glavnome predmetu (to što su hici ujedinjeni s ružama u istu sintagmu, ništa ne govori o njima samima, jedino se po glagolskom pridjevu naslućuje da je lirski subjekt htio naglasiti njihovu brojnost). Što je više mogućnosti različitih tumačenja, to je potreba za njima veća.

U klasičnoj je retorici riječ bila jedinica od koje se sastojala metafora. Suvremene kontekstualne teorije metafore promiču diskurs kao metaforičku jedinicu, no i danas su suprotstavljeni nominalni (supstitucijski) i diskurzivni (interakcijski) pristup. Od presudna je interpretacijskoga značenja mogućnost ujedinjavanja tih dvaju pristupa, što znači da nominacija može biti inkorporirana u interakciju. Riječ kao nositelj metaforičkoga značenja ne treba biti ukinuta. Naprotiv, Black je pokazao kako se riječ, *žarište*, tumači s obzirom na svoj *okvir*, spajajući tako razinu riječi s cjelinom diskursa. U semiotici, riječ je osnovna leksička jedinica, u semantici je referentna razina rečenica. Kompromis bi bio prihvatiti kako su i supstitucija i interakcija valjane, samo na različitim razinama. No zagovaratelji diskurzivnoga pristupa odbijaju podjelu značenja metaforičkog izraza na značenje pojedinačnih leksičkih jedinica, čime postaje upitna inače rasprostranjena distribucionalna analiza koja izdvaja formalne jedinice nižega reda koje su u značenjskom suodnosu s jedinicama višega reda (svi ovdje navedeni primjeri bili su podvrgnuti distribuciji u kojoj se pojedinačna riječ dovodi u suodnos sa sintagmom ili rečenicom, odnosno stihom u kojem se nalazi; tek se iznimno ne izdvajaju pojedinačne jedinice, i to u slučajevima gdje se metafora ostvaruje na razini dvaju i sintaktički i semantički besprijekornih i neraskidivih stihova, pa bi bio hermeneutički promašaj tako savršenu cjelinu cijepati na manje jedinice, iako bi i takav postupak donio rezultata i metodološki nije pogrešan).

<sup>13</sup> O sličnostima i razlikama među elementima metafore posebno je pisao Cleanth Brooks (*The British Journal of Aesthetics*, 1965): »Razlika među elementima metafore primorava čitaoca da dođe do sopstvene interpretacije. Potreba za interpretacijom, za uočavanjem analogije, za intuitivnim otkrivanjem relevantne sličnosti, ispoljava se sasvim jasno kada se suočimo s razvijenim poredenjem« (u: *Metafora, figure i značenje*, Beograd 1975., str. 109).

<sup>14</sup> Przyboś, J., *Parada śmierci/Parada smrti/(Z ponad/Iznad, 1930).*



Svejedno, razlikovanje semiotičke i semantičke razine unijelo je krupne promjene u teoriju metafore. Jakobsonu blizak semiotički pristup zanimaju znakovi u sustavu ili pojedinačne riječi (sintagma je već semantička razina). Supstitucijski se model u tom svjetlu pokazao semiotičkim. No ako se metafora razumijeva kao diskurs, supstitucijski model nije dovoljan i mora se dopuniti interakcijskim. Već je Richards formulirao tezu o nedjeljivosti značenja diskursa u cjelini, zbog čega se smatra začetnikom kontekstualnoga pristupa metafori. Naime, Richardsova je postavka da značenje rečenice ne proizlazi iz značenja pojedinačnih riječi od kojih je rečenica sastavljena, nego se značenje riječi dobiva u procesu raščlanjivanja rečenice i izdvajanja pojedinih jedinica, što je osobito značajno za pjesnički tekst u kojem riječi nemaju fiksirano značenje, pa ih se u svakome čitanju uvijek iznova tumači, bez mogućnosti ustaljivanja odgonetnutoga. Richardsova definicija metafore (interakcija dviju misli u kojoj se jedna opisuje svojstvima druge, ili *tenor* i *vehicle* / sadržaj i prijenosnik/) svjedoči da metafora nije prijenosnik, nego cjelina sadržaja i prijenosnika, čijom interakcijom i nastaje metafora. Richards ne savjetuje kako razlikovati sadržaj i prijenosnik, odnosno doslovno i metaforičko značenje. To se očito, nadovezujući se na njegovu definiciju, mora moći razlikovati na kontekstualnoj razini, što nije sporno, ali je sporno kako prepoznati doslovno značenje (u tumačenju poezije posebno krupna poteškoća).

Semantički pristup metafori M. Blacka, široko prihvaćen u angloameričkoj književnoj kritici, u tekstu registrira pojedinačne riječi kao nositelje metaforičkoga značenja. Metafora je, dakle, rečenica u kojoj su neke riječi upotrijebljene metaforički, a druge nisu (riječ upotrijebljena metaforički fokus je ili žarište, a rečenica u kojoj se nalazi fokus njezin je okvir). Interakciju Black suprotstavlja supstitucijskomu i poredbenomu modelu. Nedostatak je supstitucijskoga modela pretpostavka o ekvivalenciji metaforičkoga i izraza koji on zamjenjuje (na taj način metaforu se lako može prepričati ili parafrazirati, pa ispada da ne daje nikakvu novu obavijest koju ne bi donio doslovni izraz, da je upotrijebljen). Ne pristajemo metafori uskratiti spoznajnu funkciju ili povjerovati da se njezina upotreba iscrpljuje u popunjavanju značenjskih praznina.

U poredbenome modelu sporna je prisutnost termina usporedbe *kao*, jer on ne čini usporedbu doslovnom, a ni njegova odsutnost nije dokaz metaforičnosti (neopravdano je razlikovati samo doslovno i metaforičko značenje; ako ne točnije, a ono barem opreznije, bilo bi razlikovanje doslovnoga i figurativnoga značenja). Najkraće rečeno, usporedba nije parafraza metafore (usporedba može imati jednako snažan recepcijski učinak kao metafora ako je funkcionalno i inventivno upotrijebljena, primjerice Kurekova usporedba iz pjesme *Poezja/Poezija*: »słowa są jak wiosła, a wiosła wiotkie jak pacierz/riječ su kao vesla, a vesla krhka kao molitva/«). Interakcijski se pristup svodi na interakciju okvira i žarišta, kojom nastaje novo, metaforičko

značenje, koje se ne da ni prevesti na doslovan izraz ni parafrazirati bez spoznajno-gubitka. Nasilna parafraza metafore utječe na njezin učinak. Doslovan prijevod uklanjanja emocionalne i imaginativne asocijacije koje je metafora sposobna proizvesti (takav bi rezultat polučila parafraza Peiperove metafore »msza nieba/misa neba/«, o čijem se značenju može samo nagađati, iako je to još jedan među primjerima koje »razumijemo«, a ne daju se jednoznačno protumačiti).<sup>15</sup>

Nedostatak je interakcijskoga modela moment o razumijevanju metafore na osnovi ustaljenih konotacija (općih mjesta, u Blackovoj terminologiji), što pomaže samo kod trivijalnih metafora. Konotacije kakve je primjerice izazivala pojava filma polovicom 1920-ih kad je nastala pjesma *Ĵureći film* J. Brzękowskoga sigurno nisu jednake današnjima, a presudne su za razumijevanje pojedinačne metafore u naslovu i cijele pjesme, a osobito prve strofe:

»Kiedy wieczorem przychodzę na dworzec  
i patrzę w linie wydłużone szyn,  
widzę w nich splot barw mieniających jak morze,  
i czuję świata pędzący film.«<sup>16</sup>

Fascinacija filmom kao tehničkim izumom i njegovom brzinom vjerojatno je potaknula pjesnika za metaforu i poetski lajtmotiv kojim se onodobnomu čitatelju najbolje mogla opisati brzina života na kolodvoru (a uvjereni smo i općenito upozoriti na promjenljivost i prolaznost ljudskoga života). Pjesnička metafora artikulira nove značenjske implikacije, po tom i jest metafora invencije i zanimljiva je i suvremenomu čitatelju. No neovisno o visokom stupnju interpretativne upotrebljivosti interakcijskoga modela, pjesničke metafore nisu ništa manje zagonetne njegovom primjenom.

M. C. Beardsley<sup>17</sup> razradio je svoju estetiku preuzimajući teme od Blacka, no za razliku od njega, zanimaju ga metafore u književnome tekstu. U njegovoj semantičkoj koncepciji književnoga djela nužno je izgraditi tehnički vokabular kojim bi se tumačili semantički otkloni u književnome tekstu (koji određuje kao diskurs zasićen implicitnim značenjima) i ukinuo bilo kakav emocionalni pristup. Književni tekst zahtijeva značenjsku rekonstrukciju, ali nismo obvezni tumačiti referencije – dovolj-

<sup>15</sup> Kontekst osigurava da sintagma ne ostane nejasna, iako može imati toliko značenja koliko ima čitatelja, a čini nam se da »pravo« značenje ipak ne bi trebalo vezati isključivo uz nedjeljni običaj služenja mise oko podneva, premda je ta asocijacija redovita u svim tumačenjima: »Ogród. Niedziela. Południe. / Msza nieba. Słońce./ Vrt. Nedjelja. Podne. Misa neba. Sunce./« (u: *Poezja polska okresu międzywojennego*, str. 316).

<sup>16</sup> /Kada predvečer dolazim na kolodvor/i gledam u izdužene linije šina/vidim u njima splet boja promjenljivih kao more,/i osjećam svijeta Ĵureći film/. U: *Poezja polska okresu międzywojennego*, str. 357.

<sup>17</sup> Beardsley, M. C., *Aesthetics*, New York 1958.

no je doprijeti do smisla, koji se ionako nikada ne fiksira, koliko god tumačenje bilo uvjerljivo (Beardsley nije iznio argumente koji bi opravdali negiranje postojanja referencije). Ako se odbaci referencija, događa se da je tumačenje na previsokom stupnju apstrakcije i arbitrarnosti.

Najveća je Beardsleyeva zasluga što je izabrao upravo metaforu kao pars pro toto za tumačenje književnoga teksta u cjelini. Takav pristup iznimno pomaže u razumijevanju izričaja J. Kureka; njegova pjesma *Poezija* zasićena je jakim, a opet recepcijski prihvatljivim metaforama i paradigmatički je primjer za nekoliko tipično metaforičkih mehanizama: budući da je autoreferencijalna, pjesma je posve oslonjena na implicitna značenja jer njezin predmet nije materijalna stvar, nego mogućnost izraza ljudskih prijepora poetskim jezikom, što pjesmu čini programski avangardnom jer izravno tematizira avangardnu opsesiju mogućnostima poetskog artikuliranja čovjekovih unutarnjih stanja. Mnogobrojne metafore ključ su razumijevanja pjesme u cjelini jer se tema razvija kroz niz pjesničkih slika oblikovanih metaforički.<sup>18</sup> Da bi takvo što zaživjelo u interpretaciji, metafora mora biti shvaćena kao jezgra pjesničkoga jezika i putokaz za razumijevanje cijele pjesme. Budući da se nije moguće pozivati na pjesnikovu namjeru (osim iznimno), čini se prikladnijim čitatelju prepuštati konačnu odluku o značenju, koliko god takvo stajalište bilo izrazito relativističko.

U Beardsleyevu modelu, metafora je poseban slučaj atribucije i sastoji se od *subjekta* i *modifikatora*. Novost je pojam inkompatibilnosti, tj. proturječne atribucije. U metafori je proturječje neizravno jer modifikator sadržava konotacije koje, iznimno u pjesničkome tekstu, mogu biti pripisane subjektu pa tako nastaje metaforička atribucija. U čitanju se mora doprijeti do konotacija koje donosi modifikator, a koje nisu besmislene i mogu se povezati sa subjektom (suvremena semantika, doduše, ističe da se stalno pomiču granice smisla i da uopće nema tako inkompatibilnih riječi koje se nikako ne bi mogle povezati). Ovisno o kontekstu, svaka atribucija može biti smisljena jer konotativne mogućnosti riječi u pjesničkome tekstu ne mogu biti iscrpljene. Tumačeva je odluka koje konotacije modifikatora odgovaraju subjektu. U tom se selektivnom načelu smanjuje broj konotacija, sve dok se ne izdvoje one koje se čine najprikladnijima u konkretnom kontekstu.

<sup>18</sup> Izabrali smo tri dvostiha koja držimo središnjim dijelom pjesme, a ilustrativni su kao i dokazi da metafora osigurava plodan recepcijski učinak ako je shvaćena kao ključ za razumijevanje pjesme u cijelosti: *Každe zdanie jest okrętem, okrętem bez nazwiska / i jeden jest tylko gościnniec, nie ma żadnych ulic // Na zdaniu można przeptynąć od Gdyni do San Francisco / i tylko toba jak flagą się otulić // O morwo, wodo słona, która cieknie z naszych dłoni, / jak dym z kominów odlata od nas smutek / Svaka je rečenica brod, brod bez imena / i samo je jedan put, nema nikakvih ulica // Na rečenici može se preplivati od Gdynie do San Francisca / i samo se tobom kao zastavom zaogrnuti // O riječi, slana vodo, koja tečeš s naših dlanova, / kao dim iz dimnjaka odlijeće od nas tuga / (nije naodmet pripomenuti da je cijela pjesma oblikovana kao apostrofa upućena glavnomu predmetu imenovanu u naslovu).*

U pjesmi *Žureći film* J. Brzękowskoga, u primjeru koji je već spomenut, »čežnjom tutnji pisak lokomotive«, modifikator je »čežnja« koja pridružuje sustav konotacija subjektu (»pisak lokomotive«). Konotacije koje može proizvesti modifikator u ovom su slučaju mnogobrojne, što je inače karakteristično za apstraktne imenice čije tumačenje znatno ovisi o predodžbi tumača, jer pojam nije materijalne naravi. Načelo selekcije (koje koristi pjesnik) dopunjava načelo punoće (koje koristi čitatelj) koje uklapa izabrane konotacije u cijeli tekst. Iako nastoje reducirati čitateljski relativizam, ta dva načela potvrđuju da je svaka interpretacija jedinstvena i individualna.

I najnoviji su radovi o metafori mahom nadahnuti lingvističkom semantikom, osobito onom iz frankofonih krugova. Opća im je tendencija metodološka tehničnost i pomirljivo stajalište prema klasičnoj retorici te rehabilitacija metafore kao jedne među mnogobrojnim figurama, što svjedoči da metafora kao trop od jedne riječi nije izgubila istraživački potencijal, samo se danas nastoji uklopiti u teoriju otklona i semiotički monizam, za što je posebno zaslužna Nova retorika (i još uvijek djelatan utjecaj F. de Saussurea i semiotičkih rezultata koji su se znatno služili *Tečajem opće lingvistike*).

Pojam otklona mogao bi razriješiti mnoge teškoće u tumačenju jakih metafora za koje jednostavno nije postojala adekvatna interpretativna terminologija, no monizam se teško može potvrditi u praksi tumačenja pjesničkih metafora, a i primjeri koje u svojim analizama koriste autori lingvističke orijentacije nisu upotrebljivi. Čak i u autora interakcijske orijentacije, kao što je M. Black, primjeri su iz svakidašnjega govora, što zahtijeva promjenu analitičkoga pristupa u susretu s književnim tekstom.

Na planu tumačenja metafore još je aktualan sukob francuske i američke škole, supstitucijskoga i interakcijskoga modela, tj. semiotičkoga primata riječi i semantike rečenice. Komponencijalna analiza (koja se često poistovjećuje s distribucijskom) dijeljenja teksta na pojedinačne riječi nije izumrla, samo joj je pridružena semička analiza, odnosno analiza semičkoga sastava pojedinačnih leksema. Semička je analiza metodološki komponencijalna, samo što izraz dijeli na jedinice manje od riječi, što nije običaj izvan kruga semiotičkih istraživanja na planu poetskoga jezika. Iako može dovesti do plodnih rezultata, semička analiza nije dovoljna u pristupu književnoj metafori jer ništa ne govori o naravi neobične i neočekivane atribucije te potpuno ignorira estetsku funkciju metafore. Metaforu se tako pokušava osloboditi samovolje u tumačenju, a uvesti u strogo lingvističko polje, u kojem bi se na nju primjenjivao strukturalistički aparat koji ju određuje kao lingvističku, a ne kao estetsku pojavu te na primjerima metafora ovjeriti sposobnost sinkronijske lingvistike da objasni promjenu značenja. Pritom se u pristupu riječi mora uzeti u obzir njezina kontekstualna vrijednost (to ne vrijedi općenito u semantici, gdje riječ može biti i neovisna o kontekstu, no riječ u metafori nikad nije neovisna o kontekstu nego aktualizira svoje asocijativno polje u odnosu sličnosti).

Metafora tako nudi mogućnost premošćivanja jaza između semantike rečenice i semiotike riječi, a time i mogućnost ujedinjenja interakcijskoga i supstitucijskoga modela. Kako bi mogao nešto reći o metafori u književnome tekstu, čitatelj mora poznavati leksički kôd i gramatički sustav u kojem je metafora ostvarena (podrazumijeva se da nitko ne vlada cijelim kôdom, a još manje semantičkim poljima svih jedinica koje poznaje). U metafori se semantičko polje širi na asocijativno, što još više smanjuje mogućnost čitatelja da potpuno razumije sve jedinice od kojih je metafora sastavljena. To, doduše, nije ništa novo, pa čitatelj s tim ograničenjima unaprijed računa, svjestan otvorenosti jezičnoga sustava. Otvorenosti sustava pridružena je i otvorenost pjesničke strukture, uvjetovana njezinom značenjskom autonomijom, koju treba prihvatiti. Stoga se prva teškoća u čitanju pjesme nameće već na razini jednostavnoga razlikovanja doslovnoga i figurativnoga sloja. Bez poznavanja sustava konvencionalnih značenja jezika kojim je pjesma napisana ne može se prepoznati metafora (što se nameće kao krupan problem u prevođenju poezije, pri čem se ponajbolje vidi jednostranost semičke analize – budući da se prevodi smisao, a ne pojedinačni leksemi, čitatelj prijevoda potpuno ovisi o tumačenju prevoditelja jer je njegov prijevod metafore iz stranoga jezika ujedno i njegova interpretacija te metafore; zato se u procesu prevođenja gube značenja pojedinačnih riječi, a ne prihvaća se ni njihova semička struktura, jer je glavna zadaća sačuvati i prenijeti metaforički smisao, što se najčešće ne da izvesti jednostavnim prevođenjem riječ po riječ, a ni sintaktički ustroj izvornika najčešće nije moguće zadržati, zato su uspjeli pjesnički prijevodi zapravo prepjevi sročeni u duhu jezika na koji se prevodi, sa značajnim odklonima s obzirom na jezik s kojega se prevodi). Hoće li neki izraz u pjesmi biti shvaćen kao metafora izravno ovisi o njegovu najbližem kontekstu, koji pak ne smije biti metaforičan. Mora postojati nedvojben semantički kontrast između metaforičkog izraza i njegova konteksta.

Tumačenje može olakšati upotreba programskih pojmova, amblematskih riječi neke pjesničke skupine (primjerice, »masa, grad, stroj« i semantičko polje tih pojmova, osobito gradski ambijent, urbani krajolik, općenito geografsko pozicioniranje lirskoga subjekta, aluzije na konkretan društveni trenutak s prepoznatljivim simbolima epohe), namjerno rušenje jezičnih tabua kao dio pjesničkoga programa, tipični izrazi neke društvene klase ili kulturne okoline. U rekonstrukciji takvih značenja pomaže poznavanje stilske formacije kojoj pjesma pripada. Neovisno o uklopljenosti u stilsku formaciju, svaka je pjesma ipak značenjski autonomna. Pjesnička metafora uglavnom ima svoje ekvivalente u zbilji – da ih nema, njezina bi recepcija bila onemogućena; svaka je pjesma dio društvenoga i književnopovijesnoga kôda, a uvjetovana je i svojim žanrovskim opredjeljenjem. No vanjske okolnosti razumijevanja i tumačenja ne treba precjenjivati jer bi mogle poništiti raznolikost interpretacijâ, a time i semantički potencijal pjesničkoga teksta. Iz tog semantičkoga potencijala prepoznaje se aktualizirano značenje, i to na osnovi »osjećaja za kontekst« (tako je R.

Jakobson nazvao čitateljevu sposobnost snalaženja u kontekstualnim vrijednostima riječi). Pjesnički tekst nema ambiciju preciznosti – kako bismo umanjili tu nepreciznost, služimo se kontekstom (riječ u rečenici, rečenica u tekstu, tekst u opusu, opus u razdoblju itd.). Umanjivanje semantičkoga potencijala zahtijeva odbacivanje konvencionalnoga značenja – ako držimo da je neki izraz metafora, u njezinu razumijevanju ne pomaže nabranje leksičkih značenja riječi od kojih se metafora sastoji (možda pomaže ako odmah možemo uvidjeti da baš ta značenja nisu rješenje metafore). Koju god teoriju zastupali, dopušteno je izabrati jednu riječ koja je pretrpjela metaforički prijenos (to nije ništa drugo nego fokalizacija riječi i solidan je početak u snalaženju među neprozirnim pjesničkim metaforama s golemim semantičkim potencijalom). Korisno je odrediti i rečenicu u kojoj se metaforička riječ nalazi, njezin okvir. Bez obzira na to što nisu rješenje metafore, moramo poznavati i leksička značenja riječi upotrijebljenih u metafori. To su osnovni preduvjeti kako bi sredstvo i prijenosnik, ili žarište i okvir, bili postavljeni u suodnos. Između njih postoji značenjska inkompatibilnost, koju je uzrokovala promjena značenja žarišne riječi. Kako bi se rekonstruirala ta promjena, žarište se mora tumačiti u granicama konteksta. Promjena značenja diskurzivne je naravi, što katkad uvjetuje velik broj asocijacija tijekom tumačenja, od kojih nijedna nije »pogrešna« jer pjesnička metafora ne mora nužno biti zadana u zbilji, može biti čisti produkt pjesničke imaginacije. No kako metafora nije »jedna riječ na mjestu druge riječi«, njezino se značenje ravnopravno ostvaruje i denominacijom i predikacijom i uvijek je između riječi i rečenice.

Problem referencije metafore nije isto što i problem metaforičkoga značenja. Ako svaki diskurs ima referenta koji je dio izvanjezične zbilje (u semiotici takvo pitanje ne bi bilo prikladno jer ju tek iznimno zanima odnos znaka i stvari), a svakomu znaku odgovara neki smisao (svaki se smisao odnosi na neku referenciju, dok sama referencija može obuhvaćati više znakova), onda pjesnički tekst nije tek jednostavan zbroj stihova, koji se konvencionalno naziva književnim djelom. Tumačenje pjesme ne obuhvaća samo strukturu nego i ono što se tradicionalno nazivalo »svijet djela«<sup>19</sup>. Referencija pjesničkoga teksta nije denotacija, nego konotacija (jedina moguća potpuna denotacija književnoga djela je autoreferencija)<sup>20</sup>. Metafora, rušeći doslovan, gradi vlastiti smisao. Jakobson je poetsku funkciju suprotstavio referencijalnoj funkciji, s pomoću koje se poruka usmjerava prema nejezičnom kontekstu. No ne može se pjesma poistovjetiti s poetskom funkcijom, ona samo prevladava u pjesmi (primjerice, u lirskoj pjesmi uglavnom dominira emotivna funkcija). Poetska funkcija ne poništava referenciju, samo ju čini dvosmislenom.

<sup>19</sup> U starijoj je književnoteorijskoj literaturi sintagma »svijet djela« (mislilo se na referenciju) bila iznimno popularna i operabilna, osobito u naših autora, npr. Peleš, G., *Priča i značenje*, Zagreb 1989.

<sup>20</sup> Misli se na autoreferencijalnost kao aspekt književnoga teksta kojim on upozorava na sama sebe, na vlastitu strukturu ili pripadnost, ili općenito tematizira neka svoja obilježja.



U *Anatomiji kritike* Northrop Frye (1957) razlikuje centrifugalni pravac referencijalnih diskursa usmjerenih od riječi prema stvarima i centripetalni pravac koji vodi od riječi prema konfiguracijama koje konstituiraju književni tekst (u takve »konfiguracije« treba uvrstiti i metaforu, koja bi u ovom slučaju bila riječ ili skup riječi koji bi upućivao na druge riječi, a tek bi te druge riječi upućivale na kontekst izvan samoga teksta). U književnom tekstu *simbol* (u Fryeovoj terminologiji svaka jedinica smisla; taj termin nije posve prikladan u tumačenju metafora jer je i sam opterećen mnogobrojnim definicijama, a uz to se može odnositi i na dio metafore, i to svaki, bez razlike, ali i na cijelu metaforu) ne predstavlja ništa izvan sebe sama, ali utječe na povezanost dijelova teksta (što vrijedi tek za rijetke, izrazito jake metafore čije značenje nije moguće dokučiti s pomoću referencijalnoga kôda jer se jednostavno ne odnose na njega). Zadaća je čitatelja da rekonstruira strukturu pjesme s pomoću njezinih simbola, a da to nije tako jednostavno potvrđuje i sam Frye kad tvrdi da je ono što pjesma kaže uvijek različito od onoga što ona znači. Prihvaćajući Fryeove postavke, nameće se zaključak da se pjesma odnosi na subjekt i nema ambicija označavati nešto izvan subjekta. Ipak, vjerujemo da je riječ o književnokritičkoj predrasudi.

Lirska pjesma nedvojbeno ima i spoznajni aspekt, a i ne suprotstavlja uvijek konotaciju i denotaciju (kao primjer izrazito autoreferencijalne pjesme koja ima i izvanjezičnu poruku koja se odnosi na zbiljski kontekst ponovno može poslužiti Kurekova pjesma *Poezija*, prepuna konfiguracijskih metafora koje ne upućuju na materijalnu zbilju nego na predmet pjesme imenovan u naslovu i odnos lirskoga subjekta prema njemu; pjesma, naime, završava dvostihom kojemu se ne može osporiti referencijalna funkcija: »Dniu, który przyjdiesz jutro, dniu, który jesteś daleki, / biało-czerwona flago, ginąca na wietrze / danu, koji ćeś doći sutra, danu, koji si dalek, / bijelo-crvena zastavo, koja umireš na vjetru/«). Pjesnički diskurs ne može biti isključivo konotativan, a tumačenje sputava i svodenje poetske designacije na alternativu denotativno / / konotativno, koja ne može obuhvatiti metaforički otklon te njezina obilježja i invarijante. Zadaća je interpretacije ponajprije artikulirati poetsku funkciju, što je moguće i bez oslonca u zbiljskoj referenciji. No svijest o postojanju izvanjezične referencije presudna je za tumačenje metafore – njezino je rješenje obično između poetske i referencijalne funkcije, i to u smjeru poništavanja referencije svakidašnjega jezika, a privilegiranja podvojene, dvosmislene referencije (doslovna interpretacija metafore uglavnom je promašena, a često nije ni moguća; doslovan prijevod nepravedno bi sveo metaforu na jednu od njezinih mnogobrojnih konotacija, automatski je pretvarajući u denotaciju). Ako doslovnomu smislu odgovara pretpostavljena doslovna referencija, metaforičkomu smislu odgovara metaforička referencija. Iako kategorijalno utemeljeno, to malo govori o metaforičkoj referenciji. Njezino je mjesto očito između denotacije i konotacije, nikako isključivo na strani konotacije koja se ne može svoditi na asocijativne, emocionalne i subjektivne vrijednosti, iz čega proizlazi za-



ključak da pjesnička metafora ostvaruje, osim svojstvene joj poetske, i referencijalnu funkciju, kao uostalom i svaki drugi iskaz<sup>21</sup>.

Metafore su uglavnom gramatički besprijeekorne; njihova se devijantnost odnosi na referencije upotrijebljenih riječi; budući da nije jezična anomalija, moglo bi se reći da je svojevrsna »referencijalna anomalija«, iako se ni to ne bi odnosilo na sve metafore. No svaki je figurativni govor u nekoj mjeri referencijalno sporan, što i nije od osobite koristi u prepoznavanju i razumijevanju metafora. Semantička devijantnost metafore najčešće se povezuje upravo s pjesničkom metaforom. Prema lingvističkim stajalištima koja drže metaforu slučajem semantičke devijacije<sup>22</sup>, ona je poremećaj načela selekcije. Međutim, u novijoj književnoj teoriji gotovo da i nema autora koji bi zastupali definiciju metafore kao semantičke devijacije. Uvjereni smo da metafora ni po čem nije devijantna, ni sintaktički, a ni semantički; nju je bespredmetno tumačiti doslovno. Shvaćena doslovno, može biti besmislena, ali i ne mora; može biti lažna, ali može biti i očito istinita. Uostalom, ove se operacije spontano provode pri čitanju književnoga teksta, pod uvjetom da je čitatelj svjestan da čita umjetničku fikciju.<sup>23</sup>

Sa sviješću da je tekst koji čita umjetnička pjesma, čitatelj *očekuje* metaforičnost. No neovisno o horizontu očekivanja, kako nema formule za proizvodnju metafora, tako nema formule ni za njihovo prepoznavanje, a kamoli razumijevanje. Zato i iznenađuje da je čitatelj sposoban razumjeti i emocionalno doživjeti izraz koji nije u stanju objasniti. U tom ne treba tražiti nikakvu logičku uvjetovanost metaforičkoga značenja – ono nije tek dopuna doslovnomu značenju koje bi bilo povlašteno s obzirom na metaforičko. U metafori treba tražiti nova i promijenjena značenja kojih je razumijevanje nužno nepredvidljivo i promjenljivo.

Najvažniji je doprinos Nove retorike pokušaj prenošenja lingvistike s plana opisivanja i klasificiranja na plan tumačenja, te redefinicija retorike s aspekta strukturalne semantike.<sup>24</sup> Radikalizirala je semiotički pristup metafori, ponajprije

<sup>21</sup> Termin »iskaz« upotrijebljen je u značenju nadrećenične strukture.

<sup>22</sup> O semantičkoj devijaciji govorio je N. Chomsky u sklopu generativne teorije (*The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language*, 1964). Već su se 1970-ih javile prve negativne reakcije na pojam devijacije; tezu o metafori kao devijaciji oštro su kritizirali G. Lakoff i M. Johnson (*Metaphors We Live By*, 1980).

<sup>23</sup> Taj se jednostavan recepcijski preduvjet ne podrazumijeva *svim* čitateljima; zato je pjesnički tekst katkad u čitateljskoj (pa i književnokritičkoj!) praksi neopravdano i krajnje neprikladno podvrgnut kriterijima istinitosti i laži, čime se posve poništava svrha književnoga diskursa kao komunikacijske poruke.

<sup>24</sup> Važan je doprinos Nove retorike i oživljavanje klasične podjele na metaforu *in absentia* i metaforu *in praesentia*. U prvom se slučaju semička promjena događa između odsutnoga nultoga stupnja i prisutnoga figurativnoga izraza, a u drugome između dvaju prisutnih pojmova kojima nedostaje oznaka usporedbe.

primat riječi u metafori, i poduprla teoriju supstitucije, uz očito oslanjanje na klasičnu retoriku i povratak na teoriju tropa. Inzistiranjem na tehničnosti, ostala je djelomice neprilagođena književnim metaforama. Novoretorički pojam otklona nije bio osobita novost jer ga je prvi upotrijebio već G. Genette u predgovoru *Figurama* P. Fontanierea (1968), naglašavajući da je otklon obilježje svake figure. Sam pojam nametnuo je nekoliko teorijskih poteškoća – ponajprije, je li odredljiv nulti retorički stupanj prema kojemu nastaje otklon; pojam otklona je prostorna metafora, što ga čini analitički slabo upotrebljivim; glavno je pitanje može li otklon pomoći u uklapanju metafore-riječi u metaforu-diskurs.

Ako se govori o figurativnom značenju, pretpostavka je da postoji i nefigurativno značenje i da se metaforičku riječ prepoznaje u opreci s nemetaforičkim riječima. U jeziku pjesničkoga teksta nema neutralnih riječi koje bi bile posve nefigurativne. Figurativni se prevodi na nefigurativni izraz (unatoč svim njegovim nedostacima, supstitucijski se postupak ne da iskorijeniti iz tumačenja, pa ćemo Peiperovu metaforu »Ostatnia godzina dnia czerwieni się na gzymsach/Posljednji sat dana crveni se na karnišama/« iz pjesme *Ja, ti* razumjeti kao opis kraja dana, sumraka koji najavljuje crvena Sunčeva svjetlost na karnišama). Iako praktično i uvriježeno, takvo je čitanje suprotstavljeno općeprihvaćenoj tezi o neprevodivosti pjesničkoga jezika, a doslovna interpretacija metafore ionako nije moguća. Teorija interakcije uspješnije »prevodi« metaforu jer se usredotočuje na smisao konteksta, a ne na značenje pojedinačnih riječi. Do smisla metafore ne može se doći isključivo prevodeći riječ po riječ iz figurativnoga na nefigurativni jezik jer tako vjerojatno nećemo odgonetnuti metaforu, nego tek tumačenjem cijele rečenice, sintagme i stiha u kojem se metafora nalazi. Rezultat tumačenja metafore uvijek je hipotetičan, i to upravo zbog nepouzdanosti i nultoga i figurativnoga stupnja. Tz. Todorov određuje »prozirni diskurz« kao nulti retorički stupanj (1986); neproziran je onaj diskurs u kojem je potisnuta referencijalna funkcija, koji ni na što ne upućuje osim na sama sebe, koji je sam sebi dovoljan. Nije prihvatljivo da pjesnički tekst nema nikakvu referenciju, iako se danas rado ističe autoreferencijalna funkcija književnosti. Čini se ipak da se pjesma ne sastoji samo od subjektivnih emocija, nepovezanih sa zbiljom. Taj aspekt čitanja pjesništva metafora dodatno usložnjava.

Metafora ne može biti sâm otklon već redukcija otklona, i to u leksičkome kôdu (nije svaki otklon od doslovne upotrebe riječi metaforičan; ne samo da retorička tradicija ne dopušta takvo uopćavanje nego i suvremena književna teorija nastoji terminološki razlikovati metaforu od figure). Svaka je pjesnička metafora sukob paradigme i sintagme, sustava i diskursa (ako je riječ o metafori invencije, a ne o metafori upotrebe koja nije slučaj poetskog otklona). Metafora se ne događa na sintagmatskome planu (metafora je često sintagma koja se sastoji od imenice i pridjeva u odnosu sročnosti, ili genitivna sintagma, što su tipične konstrukcije na osi kombinacije, i

pokazuju da metafora ne narušava sintagmatsko načelo). Kao promjena u leksičkom kôdu, metafora je slučaj paradigmske zamjene, ali čitanje ne smije biti opterećeno pjesnikovim »pravim« namjerama – upravo metaforu treba shvatiti kao srž »onoga što je pjesnik htio reći«, uvijek imajući na umu da nijedna pjesnička metafora nije strukturalno i pragmatički disfunkcionalna. Zamjena ne mora donositi objektivno utemeljenu obavijest; obično sadrži novu afektivnu vrijednost subjektivne naravi, koja svejedno mora biti razumljiva. Kakav god bio, metafora uvijek konstituira neki smisao. Svjesni poetske funkcije, lakše prepoznavamo promjene u leksičkome sustavu pa, iako priznajemo da konotacije koje proizvodi pjesma ovise o čitanju, ne pristajemo uz emocionalistički pristup poeziji.

Ako se metaforu shvati kao leksem te kao promjenu u leksičkome kôdu, nismo se odmaknuli od teorije supstitucije; ako se metaforu razumije ponajprije kao dio teksta, usredotočujemo se na dinamiku metaforičkog izraza u kojem je jedna riječ fokalizirana i predstavlja metaforičko žarište. Koliko je metafora neodvojiva od svojega tekstualnoga predloška, posvjedočit će tri stiha iz Peiperove pjesme *Ja, ti*: »Posljednji sat dana crveni se na karnišama / Crnilo sumraka razlijeva se po zemlji / U hladnim kadama ulica kupa se oznojeno lice ljudi«. Sva su tri stiha metaforička, i kada bi se njihovo značenje tražilo u pojedinačnim paradigmatkim zamjenama, dobili bismo samo krute ekvivalente (koji bi uz to bili i loši ekvivalenti – primjerice, kad bismo riječ »kada« zamijenili riječju »lokva« ili nečim sličnim što bi opisivalo nakupine kišnice na ulicama – istrgnuto iz svojega konteksta, ne bi opravdalo svoju upotrebu, pa nam se katkad u tumačenju neoprezno učini da je metafora upotrijebljena samo da »zakomplicira« očito – u tom trenutku naprasno se prekida hermeneutički krug i ukida poetska funkcija, što je interpretacijska pogreška *par excellence*). U svakom je stihu metaforički zaplet isti – zamijenjenoj riječi pridružena je neobična predikacija (iako razumljivi, primjeri strukturno nisu jednostavni jer je metaforički prijenos dvostruk – najprije se dogodila zamjena u paradigmi, pa je tako upotrijebljena riječ »crnilo«, iako sumrak nije doslovno »crn«, a onda je toj zamijenjenoj riječi dodan inkompatibilan predikat, premda je taj stih i pomalo metonimičan (lako je zamisliti da se »razlijeva crnilo«), ali samo zbog ustaljene konotacije koja je povezana s pojmom tinte za koju se u poljskome upotrebljava isti leksem (dakle, to nije metonimija, iako podsjeća na poznati metonimijski slučaj iz svakidašnjega govora).

Neoretoričari su definirali metaforu kao metasemem, figuru kojom se jedan semem zamjenjuje drugim, pri čem se modificiraju skupine semova nultoga stupnja. Metafora je tako nedvosmisleno uvrštena u figure riječi, gdje je bila i u klasičnoj retorici. Već je tom početnom tezom zapostavljeno njezino funkcioniranje u tekstu (a i ponovno je oživio supstitucijski pristup). Novost Nove retorike nije, dakle, u supstitucijskome načelu, nego u tumačenju supstitucije kao modifikacije tzv. jezgrenih

semova. Zbog toga je razina tumačenja metafore postala infralingvistička razina semova, najmanjih semantičkih jedinica. Supstitucija je rezultat dodavanja i dokidanja semova, a jedan dio, tzv. baza, ostaje nepromijenjen (baza ne trpi odklon).

Semička analiza dovodi do neočekivana rezultata – s pomoću dodavanja i dokidanja, od metafore nastaje sinegdoha, a jedno dodavanje i jedno dokidanje čine metaforu proizvodom dviju sinegdoha. Čini se ipak neutemeljenim svoditi metaforu na mehaničke preinake semova. Semička je analiza korisnija za tumačenje sinegdoha koja uvijek zadržava bazu (bez nje bi bila nerazumljiva) i sastoji se od jednog dodavanja i jednog dokidanja, pri čem kontekstualni uvjeti ostaju netaknuti (bez njih se malo može reći o metafori). Sretna je okolnost što se dodavanje i dokidanje međusobno ne isključuju nego se mogu kombinirati i dopunjavati, a njihova kombinacija ne mora biti ravnopravna, pa jedan postupak može prevladavati (ako su potpuno jednaki, riječ je o metonimiji, a ne o metafori).

Formalno, za novoretoričare metafora je izraz u kojem su identična dva označitelja, a različita dva označena; cilj je čitanja učiniti tu identičnost valjanom. Ne mora učitelj biti svjestan interakcije dviju sinegdoha, ali mora uvidjeti interakciju dvaju pojmova (ali bez uvida u semičku podlogu tih pojmova). Semička aritmetika dopušta da se metafora razloži na dvije sinegdoha, ali ne objašnjava zašto s pomoću dviju sinegdoha nije moguće sastaviti metaforu (zato ostajemo pri tvrdnji da je neopravdano svoditi tumačenje metafore na formalizirane operacije dodavanja i oduzimanja semova).

Poetski primjeri pokazuju neprilagođenost semičke analize metafori u književnome tekstu (ako bi to bio jedini oslonac u tumačenju), premda je vrijednost takva pristupa u osvješćivanju značenjskih slojeva riječi od kojih se metafora sastoji, pa podjela na semove potiče dubinski uvid u razlikovanje leksičkoga i figurativnoga značenja. Primjerice, »vrt osjećaja«, kao cjelina metasemem, nastao je interakcijom nekih semova riječi »vrt« i semova riječi »osjećaj«. U interakciji sudjeluje baza riječi »osjećaj« (jer je to sadržaj metafore, a »vrt« je prijenosnik), dok su samo neka obilježja pojma »vrt« pridružena sadržaju, pa je posrijedi dokidanje semova (to nije ništa drugo nego sužavanje značenja, što se obično događa s prijenosnicima, jer se sličnost između prijenosnika i sadržaja uspostavlja po specifičnim, često marginalnim obilježjima prijenosnika, što pak otežava definiranje sustava općih mjesta, potencijalnih rješenja, u procesu tumačenja). Da bi interakcija bila potpuna, nužno je i jedno dodavanje koje je morao pretrpjeti pojam »osjećaj«, i to takvo da se baš po tom dodanom semu osigura sličnost s pojmom »vrt«. Ako je »vrt« prostor, obično vanjski, u kojem nešto raste, prostor za odmor i rekreaciju, mjesto uživanja i opuštanja, bilo koje mjesto koje se ističe ljepotom, a »osjećaj« oblik doživljavanja koji izražava neki emocionalni odnos, nije teško izdvojiti ono značenje prijenosnika koje je pridruženo sadržaju, a to je ovdje njegovo preneseno, figurativno značenje

– dakle, metafora, kao figurativni otklon, nastaje na temelju interakcije dviju riječi od kojih je jedna upotrijebljena figurativno prije nego što se sam prijenos dogodio, što pokazuje da svijest o semičkoj strukturi osigurava uvid u ona značenja koja sudjeluju u interakciji.

Pristaše interakcijskoga modela izbjegavaju primjere metafora u kojima je prijenos dvostruk (u radovima M. Blacka gotovo da i nema metafora iz književnih tekstova). Na tom se mjestu interakcijsku, semantičku perspektivu, koja djeluje na razini teksta, može plodno dopuniti novoretoričkim semičkim pristupom koji pokazuje što se događa na razini riječi prije nego što one uđu u metaforički prijenos. Semičku je analizu znatno teže primijeniti na razvedene metafore koje obuhvaćaju nekoliko stihova – u tom ih slučaju treba razdijeliti i svaku pojedinačno podijeliti na samostalne sememe, koji se onda dijele na semove. Postupak je dugotrajan i složen, a opet ne jamči razumijevanje. Zato je svrhovitije semičko načelo primjenjivati na kratke, jezgrovite metafore koje se potom uklapaju u njihov širi kontekst (koliko god semička analiza bila detaljna, ona neće donijeti konačan rezultat ako metafora ostane izolirana iz svojega najbližega konteksta).

U polonističkoj je literaturi Ryszard Tokarski (1983) poticajno primijenio semičku analizu na metaforu, inzistirajući ponajprije na strogo analitičkom pristupu, koji sam naziva »kvazisemantičkim«. Naime, tumač ne bi smio zaključiti analizu dok nije uvjeren da je usporedio sve semove za koje vjeruje da su sudjelovali u metaforičkom prijenosu. Elementarna (pretpostavimo, doslovna) značenja riječi (koja se sastoje od tzv. diferencijalnih semova) tumaču moraju biti transparentna kako bi mogao predvidjeti potencijalna figurativna značenja koja se sastoje od potencijalnih semova (nazivaju se gdje gdje i »dodatnim komponentama«). Dodatne komponente zapravo su konotacijski semovi povezani s kulturološkim kontekstom zajedničkim nekoj jezičnoj skupini.

U razumijevanju pjesničke metafore presudna je svijest o interakciji *svih* riječi u tekstu. Od pjesničkoga se teksta može očekivati polisemija riječi, i na to čitatelj mora računati (osim toga, polisemija je sastavni dio leksičkoga kôda svakoga jezika, samo što pjesnički jezik njezin udjel radikalno povećava). Metafora dodaje riječima semantičku dimenziju koju dotad nisu imale, bez obzira na to što se uvijek služi postojećim semantičkim poljima. Stoga samo sinegdoha zadovoljava semičku analizu jer je doista figura od jedne riječi i sastoji se od jednostavnog postupka oduzimanja semova, što ne vrijedi za metaforu, koja je novost u leksičkome kôdu, pa čak novost i u kulturnome kôdu, i nepravедno ju je svoditi na kombinacije već postojećih semova, koliko god bile inventivne. Metafora je izraz u kojem se primjećuje paradigmatički otklon i, premda je žarište uvijek jedna riječ, promjenu značenja trpi cijeli tekst.

## LITERATURA

- Biti, Vladimir, *Lirika kao čudo*, Zrcalo, 2 (1992), 1/2.
- Biti, Vladimir, *Metafora: uvod u stanje pojma*, Književna smotra, 28 (1996), 100 (2).
- Black, Max, *Metafora*, Republika, 60 (2004), 2.
- Głowiński, Michał, Sławiński, Janusz, *Poezja polska okresu międzywojennego*, Kraków 1987.
- Ivas, Ivan, *Metafore metafore*, Filozofska istraživanja, 11 (1991), 2 (41).
- Jakobson, Roman, *Ogledi iz poetike*, Beograd 1978.
- Jaworski, Stanisław, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*, Kraków 1980.
- Kelčec-Suhovec, Barbara, *Metafora – o njezinu biću i onome što može izricati*, Filozofska istraživanja, 20 (2000), 1 (76).
- Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 1980.
- Lorenz, Kuno, *Razmišljanja o razlici između »doslovnog« i »prenesenog« značenja*, Filozofska istraživanja, 11 (1991), 2 (41).
- Markiewicz, Henryk, *Uwagi o semantyce i budowie metafory, u: Studia o metaforze*, II, Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich, 1983.
- Metafora, figure i značenje*, prir. Cohen, Leon, Beograd 1986.
- Modernity and Mass Culture*, ur. Naremore, James, Brantlinger, Patrick, Indiana University Press, 1991.
- Nöth, Winfried, *Metafora*, Republika, 60 (2004), 2.
- Oraić Tolić, Dubravka, *Poetika nulte točke*, Književna smotra, 34 (2002), 1 (123).
- Peiper, Tadeusz, *Poematy i utwory teatralne*, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1979.
- Peiper, Tadeusz, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1979.
- Richards, Ivor Armstrong, *Filozofija retorike*, Novi Sad 1988.
- Ricoeur, Paul, *Živa metafora*, Zagreb 1981.
- Škiljan, Dubravko, *Metafora na djelu*, SOL, 6 (1991), ½.
- Todorov, Tzvetan, *Simbolizam i tumačenje*, Novi Sad 1986.
- Tokarski, Ryszard, *Uwagi o semantycznych mechanizmach zmian metaforycznych*, u: *Studia o metaforze*, II, Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich, 1983.

## CONTROVERSY IN AN INTERACTIVE APPROACH TO POETIC METAPHOR *Addition to the Reading of Metaphoric Content in the Polish Poetic Avant-garde*

Tea Rogić Musa

The Miroslav Krleža Lexicographic Institute, Zagreb

**SUMMARY:** Controversies regarding metaphors in poetic discourse relate to the recognizing of the metaphor, typology criteria, the possibilities for its literal translation, protection from the approach regarding the metaphor as an embellishment, to the relationship between a metaphor and a comparison, and its creativeness and purposefulness. The interaction model functions with two different

concepts of two different things, which through interaction produce a third idea that can be one word or phrase, and the metaphor is the result of the interaction between two different ideas about two items. The interaction model is flawed in that it construes the metaphor based on the established connotations. In contemporary semantics, sentence is the basic conveyor of meaning; however, in semiotics the basic signifier is a word. Bearing in mind these two possibilities, a metaphor in a sentence can be interpreted as a whole, and on the level of an isolated word. When interpreting a poetic metaphor, the criteria of describing the metaphor as a semantic operation of perceiving the similarities in dissimilitude and its formal traits should be somewhat suppressed, and it should be shown that metaphorical meaning has an extralinguistic reference which enables the understanding of the metaphor in relation to the immediate reality. This possibility is of the utmost importance for interpreting metaphors in the avant-garde poetry.

**Keywords:** *metaphor, interaction, connotation, discourse, reference, avant-garde*